

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

9. Jahrgang

Februar 1956

Heft 2

ÜBER DEN ERHALTUNGSZUSTAND EINER MADONNA VON MASOLINO

(Mit 10 Abbildungen)

Das Bild (Abb. 1), dessen Erhaltungszustand hier beschrieben werden soll, wurde 1930 als „School of Fra Angelico“ bei Christie versteigert, kam später in die Sammlung Contini-Bonacossi, Florenz, 1942 in die Sammlung Hermann Göring, 1945 in den Central Collecting Point, München, und wurde 1954 dem italienischen Staat übergeben. Daß die Zuschreibung der Tafel an Masolino richtig sei, hat, seit Longhi sie zunächst mündlich ausgesprochen hat, m. W. nie jemand bezweifelt. Sie schien aber zu jenen Fällen zu gehören, bei denen die einmal ausgesprochene Zuschreibung zwar völlig überzeugt, deren zeitliche Einordnung ins Oeuvre aber aus stilistischen Gründen merkwürdig schwierig ist. Scharf (Zeitschr. f. Kunstgesch. I, 1932, S. 312) schreibt: „Das bis auf einige Schäden im Goldgrund wohlerhaltene Werk dürfte noch vor der Bremer Madonna entstanden sein“. Longhi (Critica d'Arte V, 1940, S. 169 f.) betont, daß das Bild zwar zunächst einen frühen, an Lorenzo Monaco erinnernden Eindruck mache, kommt aber dann durch Vergleiche von Details, bezeichnenderweise von solchen der linken beiden Bilddrittel, zu einer Datierung zwischen 1430 und 1435. Oertel (Die Kunst, April 1949, S. 1 ff.) empfindet die Unausgeglichenheit der Komposition noch deutlicher: „Die Melodie der Linien ist noch nicht ins System gebracht. Die lange Kantilene des Mantelsaumes bleibt ohne Echo. Der Außenkontur der Gruppe, zur Rechten wie zur Linken, ist kurzatmig, voller unerwarteter Wendungen und Neuansätze. Gewiß, dieser häufige „Taktwechsel“ macht gerade den großen Reiz und die Eigenart des Bildes aus. Aber er führt uns auch auf seine Schwächen. Neben den schwerelos steigenden und fallenden Linien stehen unvermittelt lastende Vertikalen. Der Reliefgrad und die Konsistenz der Formen ist noch nicht ausgeglichen. Masolino selbst hat später diese Widersprüche überwunden.“ Er setzt das Bild auf Grund dieser Beobachtungen in die Zeit zwischen 1410 und 1420.

Diese Unstimmigkeiten, die die Verankerung im Oeuvre so erschweren, sind jedoch, wie die Untersuchung des Originals ergab, kein Stilmerkmal, sondern die Folge einer späteren Ergänzung des rechten Bilddrittels. Da die Besitzverhältnisse zur Zeit

der technischen Prüfung des Bildes noch ungeklärt waren, durfte das Bild dabei nicht berührt werden. So konnten lediglich optische Untersuchungsmethoden angewandt werden, und keinerlei Proben für Querschnitte, mikrochemische und spektralanalytische Untersuchungen entnommen werden. Die Untersuchung ergab keine Anhaltspunkte für eine zutreffendere Rekonstruktion des originalen Zustandes. Sie könnten möglicherweise bei einer Abnahme der Ergänzungen noch gefunden werden.

Das Holz des Bildträgers (Pappel, 101,5 x 53 cm) ist nur zu zwei Dritteln (35 cm) original. Das restliche Drittel (18 cm) ist durch ein altes Brett (ebenfalls Pappel) ersetzt worden, das von einem anderen Schädling als das Original befallen war und dessen aufgeschnittene Wurmgänge auf der Vorderseite teilweise mit Grundiermasse gefüllt sind, wie die Röntgenaufnahme (Abb. 7) zeigt. Die angeschnittenen Wurmgänge an der Fuge zeigen ebenfalls, daß das schmalere Brett erst verarbeitet wurde, als es schon von den Schädlingen befallen war (Abb. 4, Pfeil).

Die Ergänzung des Bildträgers würde an sich noch nichts gegen den Erhaltungszustand der Malschicht aussagen, da es sich ja um eine Teilübertragung auf ein altes Brett handeln könnte. Die Lumineszenzaufnahme (Abb. 2, auf der die Fuge mit Pfeilen „F“ bezeichnet ist), zeigt dagegen, daß zum mindesten auch die obersten Lasurschichten des rechten Bilddrittels neueren Datums sind. Sie greifen teilweise, offenbar um die beiden Bildteile einander besser angleichen zu können, auf die erhaltenen beiden Bilddrittel über, auf denen sich kleinere Retuschen und gewisse formverstärkende und schönende Lasuren (häufig strichelnd die originale Faktur nachahmend) finden.

Daß es sich um eine durch alle Schichten hindurchreichende Zerstörung und Ergänzung handelt, beweist erst die Röntgenaufnahme (Abb. 7). Sie zeigt die im ganzen ausgezeichnete Erhaltung der beiden linken Bilddrittel. (Der von der Brust der Madonna nach unten laufende weiße Schatten geht auf die Struktur des Holzes zurück). Rechts der Fuge sind jedoch nur mehr geringe Reste der alten Malerei in allen ihren Schichten erhalten: im Oberkörper des Kindes, dessen rechter Kontur aber nur im obersten Drittel gesichert ist, in Resten der Hand der Madonna und in Teilen des roten Kindergewandes. Das ausgeprägtere Craquelée dieser Partien weist darauf hin, daß das rechte Bilddrittel viel stärker mitgenommen war, als diese Reste auf das neue Brett übertragen wurden. Darüber hinaus erscheint im Röntgenbild, nach oben und unten anschließend, ein unregelmäßiger Streifen noch erhaltener alter Materie, wobei es sich aber weitgehend um Grundierung und Untermalung handeln dürfte, wie das Fehlen des Oberflächencraquelées andeutet. Die Grundierung der originalen Teile ist mit einer mittelfeinen, sehr gleichmäßig gewebten Leinwand unterzogen. Die Grundierung des angesetzten Teiles ist unter dem Goldgrund mit einer noch feineren, aber schräg laufenden Leinwand unterlegt. (Die Sprungbildung im Goldgrund ist wohl durch Rollen dieser Leinwand erzeugt). Unter den farbigen Teilen liegt eine gröbere Leinwandsorte; sie deckt sich im Kontur des Gewandes nicht genau mit dem heutigen Umriß, sondern läuft etwas weiter außen und folgt den Grenzen einer späteren Korrektur (mit eingekratztem Craquelée) des Goldgrundes. Hier zeigt

sich, daß nach der ersten anstückenden Restaurierung eine zweite „verschönernde Umrestaurierung“ stattgefunden hat. Beweis dafür sind die Abbildungen der Madonna in Christie's Season (1930, S. 6) und bei Longhi (Abb. 3), die noch den alten Zustand zeigen. Außer den Veränderungen des Konturs und der Faltengebung fällt besonders der schlechte Zustand der das Kind haltenden Hand auf, der durch die Röntgenaufnahme, die Lumineszenz- und Infrarotaufnahme bestätigt wird (Abb. 7, 8, 9, 10). Das Craquelée ist in den übermalten bzw. ergänzten Partien z. T. (im Ärmel) künstlicher Frühschwundriß, z. T. (im Inkarnat und Kindergewand) aufgemalt oder eingeritzt. Den typischen Unterschied des Craquelées und der Farbmaterie zwischen vergleichbaren Partien (Einzeichnung: Pfeile „M“ in Abb. 2) der originalen Malerei (Alterssprünge) und der Anstückung (künstliche Frühschwundrisse) zeigen die beiden Makroaufnahmen (Abb. 6). Für das unbewaffnete Auge ist der Unterschied praktisch unsichtbar, da sich Form und Größe der Farbinseln erstaunlich gleichen.

Für die Ergänzung, die wohl nicht lange vor dem ersten Auftauchen der Tafel anzusetzen ist, könnte die Bremer Madonna als Anhalt gedient haben. Eine in der Infrarotaufnahme (Abb. 5) sichtbare Vorzeichnung des Restaurators für eine nicht ausgeführte Auflockerung der Gewandpartie zwischen Hand und Knie der Madonna würde dem nicht widersprechen.

Da inzwischen die äußeren Hemmungen für eine Untersuchung der Tafel mit einschneidenderen Methoden weggefallen sind, ist zu erwarten, daß das geschilderte Ergebnis durch einen endgültigen Befund bestätigt und präzisiert wird. Vielleicht wird er die vierte Veränderung des Bildes in vier Jahrzehnten zur Folge haben. Jedenfalls dürfte die Klärung des Bestandes den Weg zu einer neuen Würdigung und sicheren zeitlichen Ansetzung der Tafel frei machen.

Christian Wolters

ALTE KUNST IN SACHSEN

Nach den eingehenden Forschungen über die obersächsische Kunst der Spätgotik, besonders nach zahlreichen fruchtbaren Arbeiten Walter Hentschels, dürfte eine Ausstellung alter Kunst in Sachsen schon längst ein dringendes Anliegen gewesen sein. Zwar hat es in den letzten 30 Jahren nicht an ähnlichen musealen Darstellungen gefehlt – erinnert sei an die Ausstellung der Kunsthütte Chemnitz 1924 –, doch war die regionale Beschränkung auf kleinere Kunstkreise Obersachsens nie einer Übersicht über die alte sächsische Kunst gleich zu erachten. Die nahezu vollständige Zerstörung der Sammlungen des ehem. sächsischen Altertumsvereins im Palais im Großen Garten zu Dresden hat Sachsen seiner zentralen Sammlung beraubt, ein nie wieder einzuholender Verlust, der für immer tief zu beklagen bleibt. So war die von der Lucas-Cranach-Kommission der Deutschen Akademie der Künste auf der Albrechtsburg in Meißen veranstaltete Ausstellung „Alte Kunst in Sachsen“ von besonderer Bedeutung. Hier wurde erstmalig die bisher auch in der Erarbeitung des kunstgeschichtlichen Stoffes gültige Grenze des ehem. Landes Sachsen verlassen, um einen kunstgeographischen Raum in seiner Ganzheit in Hauptwerken der Malerei

und Plastik nebst einigen bedeutenden kunsthandwerklichen Arbeiten darzustellen. So wurden die ehem. Provinz Sachsen, die Oberlausitz und Ostthüringen in die Ausstellung mit einbezogen und damit eine Umgrenzung gewählt, die dem alten Kur-sachsen etwa entspricht. Wie das Vorwort des Kataloges hervorhebt, handelt es sich in der Kunst Sachsens in der hier dargestellten zeitlichen Umgrenzung zwischen 1350 und 1550 nicht um eine stammesmäßig gewachsene Kunst. Eher ist das Wesen dieser obersächsischen Kunst in der Ausgrenzung aus stammesgebundenen Kunstlandschaften greifbar. Die Wahl des Ausstellungsortes war in erster Linie von dem Gedanken bestimmt, den Ausgangspunkt der obersächsischen Landesgeschichte, den Burgberg zu Meißen, in seiner Bedeutung für die Kultur dieser Landschaft ins Blickfeld der Geschichtsbetrachtung zu rücken. Zu dieser historischen Besinnung gesellte sich die Ausdruckskraft der baukünstlerischen Form dieses großartigen deutschen Profanbaues der Spätgotik, die den Werken der bildenden Kunst den ihnen zukommenden Lebensraum besser verschaffte als der neutrale Museumsraum es vermochte. Doch die Dekorations- und Historienmalereien an den Wänden und Gewölben der Burg setzten dieser Bestrebung oft eine harte Grenze, so daß sich die Ausstellungsleitung veranlaßt sah, die Werke über verschiedene nicht zusammenhängende Raumkomplexe in drei verschiedenen Etagen darzubieten, wobei auch eine – zum Glück unauffällige – Verspannung der Wandmalereien des 19. Jh. notwendig war. Man bedauerte, daß die in anderer Hinsicht so begrüßenswerten Raumverhältnisse, denen sich die Standorte der Bilder und plastischen Werke fügen mußten, eine chronologische Übersicht ebensowenig gestatteten wie eine Zusammenstellung der Werke nach örtlichen Schulen, Meistern und formalen Verwandtschaften.

Auf manches Hauptwerk mußte bedauerlicherweise verzichtet werden, weil entweder seines Umfanges wegen der Transport zu schwierig war oder die im gottesdienstlichen Gebrauch stehenden Kunstwerke von den kirchlichen Stellen nicht ausgeliehen werden konnten. So vermißte man den Annaberger Bergaltar des Hans Hesse, die Ebersbacher Pulthalter des Hans Witten und den monumentalen Christophorus des Freiburger Apostelmeisters aus dem Dom zu Freiberg.

Zweifelloos lag gerade ein Vorteil der Meißener Ausstellung in der Tatsache, daß hier weniger Bekanntes, selbst wenn es nicht zur ersten Qualität gehört, zusammengestellt werden konnte. Überraschte doch den weniger mit der sächsischen Kunst Vertrauten die Vielseitigkeit des Gesamtbildes. Die Zeit zwischen 1350 und 1450 war nur spärlich vertreten. Daher war mehr eine Vielfalt erkennbar als die allmähliche Entwicklung des Landschaftsstiles. Die großen spätgotischen Plastiksammlungen der sächsischen Museen liehen hauptsächlich die zahlenmäßig dominierenden Werke der Zeit um 1500, in der sich die obersächsische Eigenart voll ausgebildet hat. Von den Hauptmeistern kamen der Meister von Geyer, der Freiburger Apostelmeister, Peter Breuer, Hans Witten trotz mancher Lücken vortrefflich zur Geltung.

Während die Plastik deutlich einen um 1525 erfolgten Bruch in der einheitlichen Stiltradition erkennen läßt, zeigen die Werke der Malerei eine bis gegen 1575

durchgehende Weiterentwicklung. Die Reformation, hervorgegangen aus Sachsen, hat der Malerei jene neuen Impulse zugeführt, die ihrer formalen wie ikonographischen Erforschung noch harren.

Lucas Cranach war durch die Quellnympe, den Sterbenden und die Porträts des Ehepaars Wiedebach (sämtl. Leipzig, Museum der Bildenden Künste) mehr andeutungsweise in den Hauptzügen seiner Thematik aber recht qualitativ vertreten, Georg Lemberger durch die Löbener Kreuzigung und das Leipziger Schmidburg-Epitaph. Als besonders dankenswerte Bereicherung lieh das Germanische Nationalmuseum Nürnberg das Bildnis des Nikolaus Seidl von Anton Heusler, dem der Katalog versuchsweise die Bildnisse eines Brautpaares, sig. AH. (Leipzig, Museum der Bildenden Künste) zuspricht. Eine gewisse Neuentdeckung war für die sächsische Kunstgeschichte das Bildnis des Paul Göpfer von Matth. Krodell d. Ä. aus dem Herzog-Anton-Ulrich-Museum zu Braunschweig. Das Wittenberger Niemeck-Epitaph und die Bautzener Porträtstudie des Francesco Comes vom jüngeren Cranach zeigten diesen Meister in recht ansprechenden Werken. – Leider befanden sich einige Werke der Malerei in wenig erfreulichem Zustand.

Das Programm der von der betont bürgerlich gesonnenen Kunst des Spätmittelalters bis zur ausgereiften Reformationskunst führenden Ausstellung wurde durch eine Überraschung gesprengt: die beiden seitlichen Engel des Wechselburger Triumphkreuzes, die nach der Befreiung von ihren entstellenden Übermalungen in der Restaurierungswerkstatt des Instituts für Denkmalpflege in Dresden jetzt die Originalfassung erkennen lassen. Überraschend die Frische der Fleischtöne mit der überall spürbaren Struktur des Eichenholzes bei anziehender Strenge des Stils. Von der weiteren Freilegungsarbeit der Triumphkreuzfiguren ist eine gute restauratorische Leistung und hoffentlich eine gediegene Veröffentlichung zu erwarten.

Der Katalog führt 125 Nummern meist mehrteiliger Werke an und bemüht sich, fachliche Angaben mit allgemeinverständlichen Erklärungen zu vereinen. Durch die systematische fotografische Erfassung der ausgestellten Werke und eine zu erhoffende Ausbeute an Einzelbearbeitungen möge die wissenschaftliche Auswertung der Ausstellung neue wertvolle Erkenntnisse im Gesamtbild sowohl der sächsischen als auch der deutschen Kunstgeschichte erbringen.

Ernst-Heinz Lempert

XVIII. INTERNATIONALER KONGRESS FÜR KUNSTGESCHICHTE

Venedig, 12. – 18. September 1955

(2. Teil, vgl. H. I, S. 11 ff.)

Die nachmittelalterliche Zeit behandelten 6 Hauptvorträge und mehr als 80 Referate der Sektionen 3–5. Über die Hälfte aller Themen bezogen sich auf Malerei und Graphik. Die Architektur folgte in weitem Abstand (12 Beiträge, darunter galten 1 Hauptvortrag und 5 Referate Palladio); der Rest verteilte sich auf Skulptur (6), Kunstgewerbe (2) oder sonstige Einzelfragen.

In der Reihe der großen Vorträge hielt Huyghe (Paris) unter dem etwas irreführen-

den Titel „Venezianische und moderne Malerei“ ein rhetorisch bestechendes Kolleg. Seine unter vielseitigen Aspekten entwickelten Thesen behandelten die integrierenden Bestandteile der venezianischen Kunst in ihrer Einwirkung auf die entscheidenden Entwicklungselemente in der späteren europäischen Malerei. – Die erneuernde und die Grenzen der Renaissancekunst sprengende Kraft des Venezianischen bildete auch die Basis der gehaltvollen Ausführungen von *Lauts* (Karlsruhe), der mit dem spröden und umfangreichen Stoff eines von der Kongreßleitung gestellten Themas (Venezianische Malerei des XVI. Jh. und ihre europäischen Ausstrahlungen) zu ringen hatte. Er konzentrierte sich weitgehend auf die Probleme des Kolorits bei den Meistern des XVI. Jh. als dem konstitutiven Faktor im Reifungsprozeß venezianischer Kunst und verfolgte deren europäische Wirkung und Geltung bis zu Cézanne.

Der Kultur des XVIII. Jh. galten die Hauptreferate von *Constable* (Boston) „Künstlerische Beziehungen zwischen Venedig und England“ und von *Pallucchini* (Venedig), der die Untersuchung der Ausstrahlungen Venedigs in dieser Epoche auf Gesamt-europa ausweitete. – Zu den wenigen das Quattrocento behandelnden Vorträgen gehörte der von *Meiss* (Cambridge/Mass.). Er gaubte, von den Kontakten zwischen van Eyck und Masaccio ausgehend, den Einfluß von gewissen Werken des Niederländers auch bei Filippo Lippi, Piero della Francesca, Mantegna und Tura nachweisen zu können. Hier wäre wie in vielen Fällen eine Diskussion am Platze gewesen, die aus Zeitmangel im allgemeinen ausgeschaltet werden mußte. – Im Rahmen der Exkursion nach Vicenza gab *Pevsner* (London) im Teatro Olimpico in einer Palladio gewidmeten Feierstunde eine kunstgeschichtliche Übersicht der Verarbeitung palladianischer Architektur in Europa vom XVII. – XIX. Jh.

*

Um die Fülle der Kurzreferate überblicken zu können, werden sie im folgenden nach Fachgebieten zusammengestellt.

MALEREI

Venedig und Terraferma

Symptomatisch für das Klima einer Tagung sind nicht nur die zur Sprache gekommenen, sondern auch die übergangenen Probleme. So wurde z. B. das heiße Eisen „Giovanni Bellini“ überhaupt nicht berührt. Dagegen brachte es die gleichzeitige Giorgione-Ausstellung (vgl. H. 1, S. 1 ff.) mit sich, daß allein 7 Referate dem Meister von Castelfranco gewidmet waren. Hatte schon *Buschbeck* (Wien), der geistige Vater dieser Schau, in seinen einleitenden Worten darauf hingewiesen, daß die Unstimmigkeiten selbst bester Kenner über das Giorgione-Werk ein Fiasko der Kunstgeschichte genannt werden müßten, so unterstrich er in seinem Referat „Giorgiones Handschrift“ die Notwendigkeit einer Revision und Intensivierung unserer kunstwissenschaftlichen Methoden und empfahl eine Rückkehr zu bereits seit Jahrzehnten erprobten Kriterien (Morelli). Er charakterisierte Giorgiones Handschrift als eine zögernde, zitternde Linie, deren Kenntnis es in Verbindung mit allen sonsti-

gen Kriterien ermögliche, zu einer subtileren Unterscheidung von Meister- und Schülerhand zu gelangen. Bei der Analyse einzelner Werke nach dieser Methode lag es dem Redner sichtlich am Herzen, den wahllosen Zuschreibungen an Giorgione entgegenzutreten. – Neues authentisches Material konnte *Müller Hofstede* (Braunschweig) mit Hilfe einer Röntgen-Aufnahme des Braunschweiger Selbstbildnisses von Giorgione beibringen, die das Fragment einer sitzenden Madonna zeigt (vgl. H. 1, Abb. 3). Daraus schloß der Vortragende, daß auch das Selbstbildnis ein Fragment sei: ursprünglich ein David mit Goliaths Haupt, wie es Hollar als Porträt Giorgiones gestochen hat. Die im Röntgenbild sichtbaren Pentimenti des Porträts schließen es aus, daß das Braunschweiger Bild eine Kopie ist. – *Calvesi* (Rom) gab die Anregung, den Hl. Georg der Slg. Cini als das Fragment eines von Paolo Pino beschriebenen Bildes von Giorgione zu identifizieren, auf welchem der Heilige sich in einer Quelle gespiegelt habe. – Im Zusammenhang mit den Veränderungen des Giorgione-Begriffs im XVI. – XVIII. Jh. nahm *Ivanoff* (Venedig) das Problem der Giorgione-Nachahmung auf (Pietro della Vecchia) und erwähnte auch die Giorgione-Fälschungen des XVII. Jh. – *Djuric* (Belgrad) behandelte den Giorgione-Schüler Catena, als dessen Geburtsland er Dalmatien ansah, wo es eine adlige Familie dieses Namens gab, und für den er ein Altarwerk in Sipan bei Ragusa in Anspruch nahm.

4 Referate galten einem anderen, gleichfalls naheliegenden Stoff: Carpaccio. *Pignatti* (Venedig) konnte abweichend von Ludwig-Molmenti die Schule der Hl. Ursula neu und überzeugend lokalisieren. Durch seine Rekonstruktion lösen sich gewisse Unstimmigkeiten in der Anordnung der Fresken zur Ursula-Legende. Carpaccios umstrittenes Geburtsjahr setzt er um 1465 an. – *Perocco* (Venedig) fand neue Archivalien in den Schulen der Bruderschaften, die Carpaccios Auftraggeber waren. – *Abbad* (Oviedo/Spanien) führte Darstellungen Grecos (Olberszenen) auf Carpaccios Bild gleichen Inhalts in S. Giorgio degli Schiavoni zurück, der Kirche der griechischen Kolonie in Venedig. In Grecos „Legende des Hl. Mauritius“ im Escorial sieht er eine weitere Verbindung des Spaniers zu dem Venezianer. – Zu einer Klärung von Grecos Jugend können zeitgenössische griechisch-venezianische Arbeiten der „madonneri“ nach kürzlich erfolgter Restaurierung beitragen (*Mariacher*, Venedig).

Die seit der Ausstellung 1953 sehr lebhafte L. Lotto-Diskussion wurde durch neue, intelligente Beobachtungen *Brizios* (Turin) über die Berührung Lottos mit Raffael und Peruzzi bereichert (Villa Farnesina!). Sie wies u. a. auf die in den Stanzen des Vatican z. Z. stattfindenden Reinigungs- und Restaurierungsarbeiten durch *Redig de Campos* (Rom) hin, der seinerseits über die dabei gemachten Feststellungen und über den venezianischen Farbcharakter und die Tonmalerei Raffaels referierte (Heliodor-Fresko und Schweizer Garde der „Messe von Bolsena“). – Daß zur Tizianfrage neue Impulse fehlten, spiegelte sich darin, daß nur zwei Referate sich mit ihr befaßten. *Starzynski* (Warschau) gab eine Definition von Tizians „monumentalem Realismus“ und wies auf die von hier inspirierte Kunst Caravaggios hin. – Von anderer Seite wurde die historische Rolle J. Bassanos bei der „formazione“

Caravaggios herausgestellt. Nach *Jullians* (Lyon) Referat „Caravaggio und Venedig“ könnte des Meisters Venedig-Aufenthalt 1588 – 1590 angesetzt werden. – J. Tintoretto und P. Veronese galten gleichfalls nur wenige Mitteilungen. O. Benesch (Wien) suchte verschiedene von Pallucchini veröffentlichte Frühwerke Tintoretts zeitlich einzuordnen. – *Ruedrauf* (Paris) ging den perspektivischen Fragen und den Geheimnissen des Gleichgewichts in dem grandiosen Jüngsten Gericht nach, das die Kongreßteilnehmer im Großen Saal des Dogenpalastes vor Augen hatten. – *Malaise* (Stockholm) versuchte mit Hilfe einer Skizze des Moretto (Privatsammlung Schweden) die starken Beziehungen Veroneses zu dem Brescianer aufzuklären. – *Moussalli* (Paris) deutete lavierte Federzeichnungen Veroneses als Glieder seines Arbeitsprozesses und als ein Verfahren, das sich in den venezianischen Ateliers einbürgerte, so daß Rubens es dort kennenlernen konnte. – *Tea* (Mailand) zeigte Paolos enge Verbindung zum Theater.

Zu den Problemen und Wertungen des Manierismus und seiner Bedeutung für die Kultur Venedigs (Kontakte nach Florenz und Rom) nahm *Fasola* (Florenz) Stellung. Am Beispiel Tizians, Tintoretts und Veroneses u. a. zeigte er, daß die manieristischen Tendenzen hier nur bedingt Eingang fanden. – *Prijatelj* (Split) zog die Aufmerksamkeit auf die dalmatinischen Werke des Palma Giovane, eines von der neueren Forschung vernachlässigten Manieristen, sowie auf sonstige Vertreter dieses Stils in Dalmatien. – Von einem Stich des Goltzius nach Palma G. ging *Noë* (Utrecht) aus. Sie erläuterte venezianisch-niederländische Beziehungen vom Ende des XVI. Jh. bis zu Rembrandt, wobei u. a. die durch Stiche verbreiteten Kompositionen J. Bassanos und seiner Nachfolger eine besondere Rolle spielten.

Das für die Kunst Venedigs weniger bedeutende XVII. Jh. fand nur 1 Referenten. *Stein* (Kopenhagen) sprach über ein dortiges Frauenporträt von Fr. Ruschi. – Als einen der Vorläufer der neuen Blüte venezianischer Malerei im XVIII. Jh. bezeichnete *Gallo* (Bassano del Grappa) den Friulaner Porträtisten N. Grassi (1682 – 1748), den Fiocco als erster der Vergessenheit entrissen hat. Gallo fand das Todesdatum und stellte das Werk des Meisters zusammen.

Für das Settecento wurde über die Anfänge Antonio Canales (*Morassi*, Mailand) sowie über B. Bellottos Warschauer Tätigkeit neues Material beigebracht (*Lorentz*, Warschau). Diese Ausführungen waren wegen der gleichzeitigen Ausstellung der Warschauer Bellotto-Bilder (vgl. H. 1, S. 5 ff.) besonders aufschlußreich. – *Vigni* (Palermo) war es gelungen, einige 30 Zeichnungen G. B. Tiepolos aus dem Skizzenbuch des Correr-Museums mit Ausschnitten aus den Gemälden zu identifizieren und daraus Schlüsse auf des Meisters Tätigkeit zwischen 1750 und 1760 zu ziehen. – *Boselli* (Brescia) konnte mit Hilfe neu aufgefundener Notizen eines Guiden aus der Mitte des XVIII. Jh. das richtige Datum (1754/55) für G. D. Tiepolos Fresko in SS. Faustino e Giovita in Brescia bekanntgeben. – *Münz* (Wien) vermittelte durch Erstveröffentlichung von Röntgenaufnahmen aus dem Wiener Akademie-Museum den Guardi-Spezialisten eine Anregung zur Unterscheidung der Hände von Gian

Antonio und Francesco Guardi. – *Valcanover* (Venedig) führte 2 signierte sichere Porträts des Pietro Longhi vor.

Außervenezianische Malerei in ihren Beziehungen zu Venedig

Maksimovic (Belgrad) untersuchte eine illuminierte Handschrift der Marciana von 1446 mit Illustrationen venezianisch-veronesischen Charakters auf der Linie, die von Pisanello zu Carpaccio führt. – *Muraro* (Venedig) forschte nach Spuren von P. Ucellos Tätigkeit in Venedig (1425) an den Mosaiken von S. Marco, zu deren Restaurierung er gerufen worden war, und glaubt, Ucellos „abstrakten“ Stil durch die enge Beschäftigung mit den Mosaiken erklären zu können. – Mit der Blüte der Malerei in Neapel und den venezianischen Einflüssen auf L. Giordano (1677 in Venedig) befaßte sich *Lorenzetti* (Neapel). Giordanos Nachahmer, F. Solimena und G. de Po, schufen die ersten Meisterwerke der Rokokomalerei in Italien und bereiteten durch ihre weit verbreiteten Bilder den Boden für die neue Blüte der venezianischen Malerei im XVIII. Jh. – *Pariset* (Bordeaux) publizierte 7 unveröffentlichte Gemälde J. Le Clercs, der als Schüler und Mitarbeiter Saracenis in Venedig dessen Stil nach Lothringen brachte.

Die polnische Kunst profitierte in der 2. Hälfte des XVI. Jh. von den angesichts der Türkegefahr engen diplomatischen Beziehungen zwischen Polen und der Republik Venedig: A. Vassilacchi (gen. Aliense) und Palma Giov. arbeiteten im Auftrag Sigismunds III. von Polen; Dolabella, Alienses Schüler, wirkte seit 1600 fünfzig Jahre als Hofmaler in Warschau. *Tomkiewicz'* (Warschau) Ausführungen galten den durch den Krieg z. T. zerstörten Arbeiten Dolabellas, der sich künstlerisch assimilierte und so eine polnische Variante des venezianischen Barock ins Leben rief. – Im gleichen Jahrhundert fand das Venezianische durch Karl Skréta (1610 – 1674) auch Eingang in die tschechische Malerei (*Neumann*, Prag). – *Stelé* (*Laibach*) legte dar, daß in Slovenien der Barock in allen Künsten neben den österreichischen auch venezianische Einflüsse aufweise.

GRAPHIK

Die Erstveröffentlichung einer Zeichnung Rembrandts aus amerikanischem Privatbesitz, eine freie Wiederholung nach Mantegnas Stich der Kreuzabnahme aus Rembrandts spätester Epoche, gab *Rosenberg* (Cambridge/Mass.) Gelegenheit, die bekannten Beziehungen zwischen beiden Künstlern zu revidieren und Rembrandts Berührung mit der italienischen Kunst der Renaissance erneut zu erörtern. – *Châtelet* (Paris) legte Zeichnungen und Stiche D. Campagnolas, fast unbekanntes Material aus dem Louvre, vor. Von drei Gruppen von Stichen ausgehend, ordnete er die Zeichnungen dazu.

Anhand von serbischen Inkunabeln, gedruckt in Cetinje 1494–96, schilderte *Medakovic* (Belgrad) den Einfluß des gedruckten und illustrierten venezianischen Buches auf die Produktion im Innern des Balkans am Ende des XV. und im Anfang des XVI. Jh. – Auf die für unsere Kenntnis des ursprünglichen Zustandes venezianischer Bilder wichtigen Nachstiche des *Episcopius* (J. de Bisschop, 1660–71), ging *van Gelder* (Utrecht) ein und wies im Vergleich der Stiche mit Bildern Giorgiones und Tizians spätere Veränderungen an den betreffenden Gemälden nach. – Von dem engen Verhältnis des britischen Kunstsammlers und Konsuls in Venedig, J. Smith (Mitte XVIII. Jh.), zu M. Ricci legen 210 Zeichnungen Riccis in Windsor Zeugnis ab (*Blunt*, London). Es sind spontan skizzierte Einfälle, die eine neue Seite der Persönlichkeit Riccis offenbaren. – Das große Interesse für venezianische Zeichnungen in Nord- und Südamerika bekundete ein Referat von *Mongan* (Cambridge/Mass.). Sie kennt heute ca. 500 derartige zum Teil unpublizierte Stücke in 21 amerikanischen Städten.

Ein Randgebiet der Kunstgeschichte berührte *Trentin* (Venedig) in seinen aufschlußreichen Ausführungen zur Wiedergeburt venezianischer Graphik im XVIII. Jh. Er gab ein Lebensbild des Kosmographen V. M. Coronelli, der in einer mehr als 50jährigen Tätigkeit, 1665–1718, die negative Phase venezianischer Kunst im XVII. Jh. überwand und durch eine Organisation großen Stils das „Lavoratorio dei Frari“, heute Staatsarchiv, schuf. – Die Rolle der Graphik bei der Formen-Übermittlung zwischen Augsburg, Venedig und Paris im XVIII. Jh. erläuterte *Vanuxem* (Paris) in neuen Hypothesen.

ARCHITEKTUR

Außer *Pevsners* Festvortrag (s. S. 38) waren weitere 5 Referate zu Ehren Palladios zusammengestellt. *Argan* (Rom) betonte Sanmichelis Bedeutung für Palladio, dem dadurch Gedanken Bramantes vermittelt wurden. Er analysierte die Besonderheiten des palladianischen Klassizismus, der die Basis des späteren Neoklassizismus zu bilden bestimmt war. – *Gallos* (Vicenza) Mitteilungen auf Grund seiner Auslegung neuer Dokumente über einen unbekannten Palast Palladios in dessen Geburtsstadt Padua und weiteren Materials zu Bauten in Venedig wurden bereits in der *Rivista di Venezia* 1955 veröffentlicht. – Über Entstehung und Restaurierung der Abtei S. Giorgio in neuester Zeit berichtete *Forlati* (Venedig). Dank der Stiftung des Conte V. Cini konnte die Abtei zum kunsthistorischen Zentrum umgestaltet werden. Sie bot dem Kongreß den festlichen Rahmen für seine Sitzungen. – *Lavedan* (Paris) brachte den zu Unrecht vergessenen französischen Architekten und Palladio-Nachfolger R. Mique (Ende XVIII. Jh.) wieder zu Ehren. – Die phantasievollen Neuschöpfungen von Villen durch Palladio basieren nach *Franco* (Venedig) auf dessen Kenntnis des altrömischen Hauses, dem er moderne „poetische Intimität“ und Raumauffassung durch Verwendung abgestufter Licht- und Luft-Effekte verlieh. – *Lavagnino* (Rom) beurteilte die neupalladianischen Architekten Venedigs am Ende des XVIII. Jh. nicht als Reaktionäre, sondern als Fortsetzer einer nie erloschenen Tradition.

Zorzi (Venedig) lieferte neues Material zur Jugend des V. Scamozzi, dessen Bauten vor 1600 den Einfluß Sansovinos und Palladios offenbaren. – *Bassi* (Venedig) schilderte die langsame Adaption des Barock in Venedig, der hier eine vom übrigen Italien verschiedene Variante bildete. – *Cevese* (Vicenza) rekonstruierte mit Hilfe neu aufgefundenen Zeichnungen die Villa Ghellini in Villaverla/Vicenza, errichtet von dem Scamozzi-Schüler A. Pizzocaro († ca. 1675). Ein weiterer Fund eines großformatigen Bandes mit Bauzeichnungen von 1803, angefertigt unter Leitung des neuklassizistischen Vicentiners O. Calderari, ermöglicht es, dessen Oeuvre zu erweitern. – Den Ausstrahlungen venezianischer Architekturformen nach Polen waren die Ausführungen von *Tatarkiewicz*, *Masokiewicz* und *Zlat* (Warschau) gewidmet, wobei vor allem die Erbauung der Stadt Zamosc durch den gebürtigen Venezianer B. Morando nach einem Idealplan von Interesse ist.

PLASTIK

Zampetti (Venedig) schrieb eine Nikolaus-Statue im Verband einer nicht zugehörigen Arca in der Kapelle dieses Heiligen in Tolentino dem dalmatinisch-venezianischen Bildhauer Giorgio da Sebenico zu (1451 – 71 in den Marken tätig). – *Huguency* (Paris) fand zu den planimetrischen Reliefs von Städten an der Fassade von S. Maria del Giglio in Venedig einige weitere Beispiele dieses seltenen Typs: am Tympanon von La Neuville les Corbie, auf Musikinstrumenten, spanischen Chorschranken und auf Chorgestühlen. – Im Rahmen seiner Studien über den Vicentiner Bildhauer Mariani (1556 – 1611) und dessen Tätigkeit in Rom nahm *Martinelli* (Rom) einige anonyme Marmorwerke in der Capella degli Angeli in Il Gesù für jenen in Anspruch und bezeichnete ihn als eine Art Vorläufer für den jungen G. L. Bernini.

In das Gebiet „Ausstrahlungen“ venezianischer Plastik gehörten die durch neu aufgefundene Archivalien belegten Ausführungen von *Dutkiewicz* (Warschau) über die Tätigkeit des Lombardi-Schülers G. M. Padovano, gen. Mosca, in Polen. – Ebenfalls auf Archivalien beruhte das Referat von *Fiscovic* (Split) über venezianische Bildhauer und Architekten in Dalmatien vom XIV. – XVIII. Jh. und über den venezianisch-dalmatinischen Künstler-Austausch.

Rasmo (Bozen) erklärte die in der 3. Dekade des XV. Jh. in der venezianischen Skulptur auftretenden deutschen Einstömungen als Folgen eines Venedig-Aufenthaltes des Österreicher Hans von Judenburg. Da dieser nach seiner Vermutung mit dem Maler „Meister von St. Lambrecht“ zu identifizieren ist, führte er die böhmischen Einflüsse in der gleichzeitigen venezianisch-veronesischen Malerei (z. B. bei Giambono) auf dieselbe Quelle zurück. – Zwei Dänen, *Hartmann* (Rom) und *Stein* (Kopenhagen), befaßten sich mit Canova und dessen Verbindungen zu Kultur und Kunst des Klassizismus in ihrem Lande unter besonderer Berücksichtigung von Thorvaldsen.

SONSTIGES

Huith (Chicago) gab einen Abriß zur Geschichte der europäischen Lackkunst zwischen 1600 und 1850, indem er die venezianische Lackarbeit in ihrer Verbindung

zur zeitgenössischen internationalen Lackmode wertete. – *Risselin-Steenebrugen* (Brüssel) verfolgte die Entwicklung der venezianischen Spitze (Punto di Venezia) und ihre Aufnahme in Frankreich und Belgien, wo sie in den ersten Jahrzehnten des XVIII. Jh. durch die Erzeugnisse der Brüsseler Manufakturen überflügelt wurde. – *Povoledo* (Rom) berichtete über Ergebnisse archivalischer Studien aus dem Gebiet des Theaterwesens: die speziell venezianische Dekoration entwickelte sich im Laufe des XVII. Jh. und blieb bis in die zwanziger Jahre des XVIII. Jh. traditionsgebunden.

Als einziger behandelte *Laforte* (Rom) ein ikonographisches Problem: den Nimbus in der Renaissance. Ausgehend von den Nimben bei den van Eyck stellte er die verschiedenen Formen des Heiligenscheins in der italienischen Malerei des XV. bis zur Mitte des XVI. Jh. zusammen und kam zu dem Schluß, daß Tintoretto eine endgültige Lösung gefunden hatte.

Sarrablo (Madrid) befaßte sich mit quellenkundlichen Unterlagen zu Venedigs kulturellen und künstlerischen Verbindungen mit Spanien; sie finden sich in den diplomatischen Korrespondenzen spanischer Gesandter in Venedig. – Französische Reiseberichte aus Venedig, wie sie seit Villehardouins Beschreibung des 4. Kreuzzuges bekannt sind, wertete *Plouin* (Paris) bis ins XIX. Jh. als Material zur Kunstgeschichte aus. – Die geistigen Grundlagen der venezianischen Kultur im XVI. Jh. untersuchte *Battisti* (Rom), indem er darstellte, wie Venedig den paduanischen Aristotelismus mit dem aus Florenz zufließenden Platonismus in Einklang zu bringen suchte.



Abschließend seien noch einige Bemerkungen über den Kongreß als Ganzes gestattet. Seine Funktion als offizielle Vertretung der internationalen Kunstgeschichte übte er aus, indem ein Übereinkommen zum Schutz der Kunstdenkmäler im Krieg unterzeichnet und eine von *Pevsner* (London) angeregte Resolution zur Erhaltung einiger schwer gefährdeter Villen Veneziens eingebracht wurde. Hinzu traten die Entschlüsse, die vermutlich in den verschiedenen Fachkommissionen gefaßt wurden, über die aber im einzelnen noch nichts bekannt geworden ist.

Unter den etwa 800 Teilnehmern standen nächst dem Gastland die Franzosen, wie auf dem XVII. Kongreß in Amsterdam, zahlenmäßig an der Spitze. Ein Novum gegenüber 1952 bildete die Anwesenheit von Gelehrten aus Polen, der Tschechoslowakei und Jugoslawien.

Bei einer internationalen Veranstaltung von so großem Ausmaß gewinnt die Frage der Beteiligung im einzelnen grundsätzliche Bedeutung. Soweit die Mitwirkung aus den Teilnehmerlisten erschließbar ist, scheint uns diese Beteiligung überwiegend zufällig gewesen zu sein. Man vermißt viele Namen gewichtiger Fachvertreter aus allen Ländern. Für Italien selbst fällt dieser Umstand vor allem auf; auch unter den Deutschen fehlten nicht wenige, so daß beispielsweise ein Querschnitt durch die Italienforschung in Deutschland keineswegs gegeben war. Im Hinblick auf die übrigen Länder sind solche Beobachtungen sicher zu übertragen. Diese zufällige Auswahl der Referenten wirkte sich entsprechend auf die vorgetragenen Themata aus.



Abb. 1 Masolino: Madonna dell 'Umiltà



Abb. 2 Lumineszenzaufnahme (3650 Å)



Abb. 3 Zustand vor 1942



Abb. 4 Rückseite



46 Abb. 5 Infrarotaufnahme (Detail)

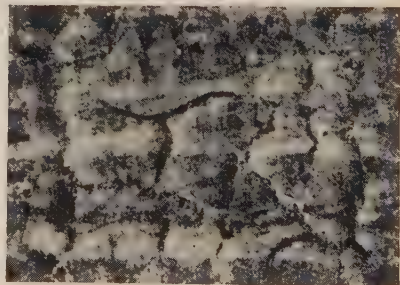
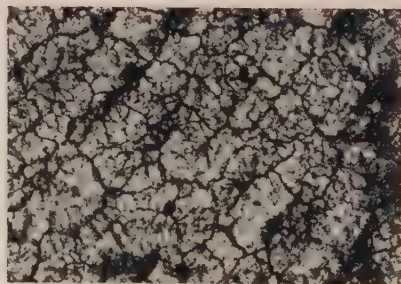


Abb. 6 Makroaufnahmen (10fach)
Oben: Original - Unten: Anstückung



Abb. 7 Röntgenaufnahme (20-25 KV, 30-40 mA, 120 sec., 70 cm)



Abb. 8 Detail



Abb. 9 Lumineszenzaufnahme
(3650 Å)



Abb. 10 Infrarotaufnahme

Dazu kam, daß es trotz der Konzentration des Kongreßthemas auf die venezianische Kunst als Leitprinzip infolge der Menge der Angebote für den einzelnen Teilnehmer unmöglich war, sich einen befriedigenden Überblick und ein Urteil über das Geleistete zu bilden. Auch die Exkursionen, die leider nicht in Gruppen unterteilt vorgenommen wurden, konnten infolge der Fülle der Teilnehmer keinen wirklichen Gewinn bieten. Eine Beschränkung auf Fachwissenschaftler dürfte für die Zukunft wünschenswert sein.

Diese Erfahrungen sollten für den nächsten Kongreß, der 1958 in Paris vorgesehen ist, verwertet werden. Wir würden daher vorschlagen, daß das Thema des Kongresses soweit wie möglich eingeengt und die einzelnen Referate strengstens ausgewählt und geordnet werden, damit jede Überbelastung vermieden und vor allem Zeit für Diskussionen gewonnen wird. Im Hinblick auf die Sprache sollte angeregt werden, daß im Rahmen der zugelassenen Kongreßsprachen die Referenten der jeweiligen Länder ihre Vorträge möglichst in der eigenen Sprache halten. Was das Deutsche betrifft, so hat der internationale Historikerkongreß in Rom 1955 gelehrt, wie weitgehend es die Verbindungssprache zwischen West- und Osteuropa darstellt. Übrigens war es in Venedig erfreulich, festzustellen, inwieweit auch die neuesten Ergebnisse der innerdeutschen Kunstforschung vom Ausland aufgenommen und verarbeitet worden sind. Die deutsche Sprache möge daher gleichberechtigt neben Französisch und Englisch treten.

Zum Schluß sei die von allen Teilnehmern dankbar empfundene italienische Gastlichkeit hervorgehoben, die allen Rahmenveranstaltungen ein festliches Gepräge gab.

Dorothee Westphal

REZENSIONEN

FRÜHMITTELALTERLICHE KUNST. *Neue Beiträge zur Kunst des ersten Jahrtausends n. Chr.* (Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie, I. Band, 2. Halbband). Baden-Baden 1954, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 308 S., 118 Abb.

In diesem Julius Baum gewidmeten Buch wird der zweite Teil der Akten der Mainzer Internationalen Tagung zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends n. Chr. vorgelegt. Es handelt sich aber um keinen Tagungsbericht im engeren Sinne, sondern – wie auch bei dem 1952 erschienenen ersten Halbband (s. Kunstchronik 6, 1953, 132 – 135) – vielmehr um einen Aufsatzband, der teils weniger, teils mehr enthält als das Tagungsprogramm von 1950. Die ehemaligen Tagungsteilnehmer werden den Text einiger wichtiger Referate, die in Mainz ohne Manuskript frei vorgetragen waren, wohl mit Bedauern vermissen, vor allem die höchst interessanten Ausführungen von Jean Hubert, „L'art carolingien et la civilisation méditerranéenne“, die m. W. noch nirgends veröffentlicht worden sind. Für die Ausfälle wird jedoch in neu zugekommenen Beiträgen reichlich Ersatz geleistet.

Die Mainzer Tagung hat seinerzeit den Anschluß Deutschlands an den internationalen Frühmittelalterkongreß eingeleitet, der sich um eine enge Zusammenarbeit der verschiedenen historischen Disziplinen bemüht. Daher finden wir auch hier einige Beiträge rein archäologisch-geschichtlichen Charakters, auf die in diesem Zusammenhang nicht weiter eingegangen werden kann. (Raymond Lantier, Albert France-Lanord, Pedro del Pallol Salellas und Fernando Russel Cortez). Direkt in die Tiefe eines bedeutenden kunstgeschichtlichen Problems führt dagegen die an die Spitze der Aufsatzreihe gestellte Arbeit von Wilhelm Holmquist, „Kaisergestus und Tierstil I“. H. untersucht gewisse anthropomorphe Züge der älteren germanischen Ornamentik und zeigt, wie ein sinnbeladenes spätantikes Motiv, der Kaisergestus, aufgenommen und verarbeitet wurde. Er hebt wohl mit Recht die Bedeutung der römisch-germanischen Kontakte für die Frühzeit der germanischen Ornamentik hervor, seinen geringschätzigen Hinweis auf die vermutlichen Beziehungen zum Osten, insbesondere zum pontischen Gebiet, möchte man jedoch – angesichts geschichtlicher Tatsachen – nicht allzu wörtlich und allgemeingültig verstehen.

Umfassend und aufschlußreich ist die Studie von Wilhelm Neuß, „Probleme der christlichen Kunst im maurischen Spanien des 10. Jahrhunderts“. Nach einer geschichtlich unterbauten Zusammenfassung der Kunstgeschichte der Halbinsel bis zum 10. Jahrhundert wird an Hand der Beatus-Handschriften gezeigt, wie aus dem Zusammentreffen der ikonographischen Motive der christlichen Antike, des Westens, des Ostens und des afrikanischen Südens mit der Völkerwanderungskunst sowie mit byzantinischen und persisch-sassanidischen Schmuckformen eine „merkwürdige Synthese“ entsteht.

Den größten Platz nimmt selbstverständlich die Kunst des Karolingerreiches ein. Otto Doppelfeld gibt in seinem „Stand der Grabungen und Forschungen am alten Dom von Köln“ eine klare Darstellung des verwickelten Grabungsbefundes. Er weiß dabei seine bekannten Rekonstruktionsversuche (Bau IV entsprechend dem Plan von St. Gallen) mit „negativen Beweisen“ zu unterstützen. Da auf die Lücken des bis jetzt vorliegenden Materials gewissenhaft hingewiesen wird, könnten seine Ergebnisse, die er im Kölner Domblatt (1954, 33–61) auch in größeren Zusammenhängen erörterte, wohl erst durch neue und überraschende Funde wesentlich beeinträchtigt werden. – Walter Boeckelmann befaßt sich mit der Entstehung und der praktischen Bestimmung der sog. „abgeschnürten Vierung“. In der musterhaft klaren und präzisen Untersuchung wird u. a. der kaum bekannte frühkarolingische Bau von Neustadt a. M. eingehend behandelt. Aus bautechnischen Feststellungen sowie aus der Geschichte der Liturgie und des benediktinischen Klosterlebens zieht B. die Schlußfolgerung, daß die abgeschnürte Vierung keine Vorstufe der ausgeschiedenen Vierung war, sondern „durch das Motiv des eingestellten Turmes erzeugt“ wurde. – Franz von Juraschek versucht in weit ausholenden Erörterungen dem Rätsel der „Rauten der Königshalle in Lorsch“ näher zu kommen. Der Nachweis eines geometrischen Konstruktionsschemas in der Dekoration der

Schauwand ist überzeugend. Der exklusiv-imperiale Charakter und die Beziehungen zur spätantiken Triumphalarchitektur werden ebenfalls richtig erkannt. J. bestätigt damit schon bekannte frühere Forschungsergebnisse (vgl. die von F. Gerke festgestellte Verwandtschaft der Lorsch Anlage mit den Bauten des Galerius in Saloniki: Eckert-Festschrift, Mainz 1949). Nichtsdestoweniger hat der Verfasser auch darin recht, daß das eigentliche kunstgeschichtliche Problem, die Bestimmung der unmittelbaren Voraussetzungen der Fassadendekoration von Lorsch, erst durch neues Material zur Lösung gebracht werden könnte. – Zu seinem eigenen Referat, „Die kunst- und kirchengeschichtliche Bedeutung der Ausgrabungen von Mosapurg-Zalavár“, darf der Rezensent bemerken, daß seine rechts- und liturgiegeschichtliche Untersuchung der „*Conversio Bagoariorum et Carantanorum*“, in der die Identifizierung der bei Zalavár in Westungarn ausgegrabenen karolingischen Kirche eingehend begründet wird, im Band XIV/2/1955 der Südost-Forschungen nunmehr auch in deutscher Sprache vorliegt. In dieser ausführlicheren Arbeit werden auch einige Einzelheiten des Referats auf Grund der jüngsten Grabungsergebnisse berichtigt, die Schlußfolgerung aber erhält durch die Quellen weitere Bestätigung: auf die Kirchenbaukunst der südöstlichen Grenzgebiete des Ostfränkischen Reiches hatte die kirchliche Obrigkeit, d. h. Salzburg, keinen entscheidenden Einfluß.

Es ist überraschend, aber auch erfreulich, daß die übrigen zwei „karolingischen“ Beiträge Denkmäler der so seltenen Monumentalmalerei behandeln. Paul Deschamps bespricht die Wandmalereien im Chor der Kirche von Saint-Pierre-les-Églises bei Poitiers. Auf Grund der Bauuntersuchung und der Ikonographie lehnt er die traditionelle Datierung (12. Jahrhundert) ab und spricht sich für eine Entstehung in der Karolingerzeit aus, eine Periode, welche in Frankreich allerdings auch das 10. Jahrhundert umfaßt. Es ist bezeichnend, daß bei der Beweisführung die Ikonographie sich als weniger brauchbar erweist, da ausgeprägte und in sich geschlossene zyklische Schemata so gut wie fehlen. D. kann nicht einmal versuchen, aus den erhaltenen Bildern auf die Themen der verlorenen Teile der Dekoration zu schließen. – In dem ausgezeichneten Bericht von Hans Eichler über die spätkarolingische Wandmalerei der Krypta von St. Maximin in Trier mußte ebenfalls gerade die Rekonstruktion des vollständigen ikonographischen Programms eine offene Frage bleiben, während die Entstehungszeit aus den Quellen ziemlich genau bestimmt werden kann. Mit dem Beitrag hat E. übrigens nur den Befund vorlegen wollen, „soweit er bis zu dem heutigen Stadium der Konservierung erkennbar ist“. Die kunstgeschichtliche Einordnung soll einer späteren Veröffentlichung vorbehalten bleiben. Zur Beschreibung sei nur bemerkt, daß die gemalten Blattkapitelle wegen der kleinen Voluten doch nicht als „ionisch“ bezeichnet werden können.

Die ottonische Kunst ist nur durch einen Aufsatz vertreten. Wilhelm Albert von Jenny weist nach, daß das umstrittene Leuchterpaar aus Stift Kremsmünster um die Jahrtausendwende im niedersächsisch-westfälischen Raum entstanden ist. Der komplexe Charakter der ottonischen Kunst erklärt die Stilunterschiede der einzelnen

Teile, die mehr oder weniger direkte Beziehungen zum Bernwardsatelier, der Essener Schule, der dänisch-wikingschen und der insularen Kunst aufweisen. Auch hier sei eine kleine, unwesentliche Berichtigung erlaubt: der St.-Gereons-Teppich ist kein Seidengewebe, sondern Leinenkette mit farbigem Wollschuß und gilt als Kölner Arbeit nach byzantinischer oder syrischer Vorlage (Katalog Ars Sacra Nr. 188 und Sakrale Gewänder des Mittelalters Nr. 33).

Als letzter sei der umfangreichste Aufsatz des Bandes besprochen. In Fortsetzung seiner im ersten Halbband veröffentlichten Arbeit über die Wandmalereien der 1939 entdeckten altchristlichen Grabkammer in Pécs (Fünfkirchen) behandelt Friedrich Gerke den Bilderschmuck der sog. Petrus-Paulus-Katakombe ebendort. Die Bedeutung dieser Untersuchung aber wird einem erst klar, wenn man mit der langen Problemgeschichte einigermaßen vertraut ist. Die „Katakombe“ ist seit 1780 bekannt und über ihre Malereien ist schon viel geschrieben worden. Sie wurde im allgemeinen als ein nördlich der Alpen völlig vereinzelt dastehender Ableger der Kunst der römischen Katakomben betrachtet, insofern mit Recht, als die 1783 in Reims gefundene Gruft nicht mehr vorhanden ist oder unter der Erde steckt. Trotzdem blieb die „Katakombenmalerei“ von Pécs außerhalb Österreich-Ungarns fast vollkommen unbeachtet. (Vgl. die Literatur in L. Nagy, *Pannonia Sacra*. Szent István Emlékkönyv I, Budapest 1938, 37.) Erst 1935 erkannte Einar Dyggve in der Grabkammer den Unterbau eines zweigeschoßigen altchristlichen Mausoleums, und durch seine Publikation wurde der Bau in Fachkreisen weltbekannt, nicht aber die Bilder und die Forschungen der Ungarn. Auch Gerke kann nur auf einige orts- und baugeschichtliche Arbeiten aus den Jahren 1940 – 1942 hinweisen, die übrige Literatur, insbesondere über die Malereien, blieb ihm unzugänglich und unbekannt. Die hier vorgelegte Untersuchung wird jedoch dadurch keineswegs beeinträchtigt. Mit ihren vielen und ausgezeichneten Abbildungen sowie der ausführlichen Beschreibung kann sie sogar als die erste moderne Veröffentlichung der Wandmalereien der Petrus-Paulus-Katakombe in Pécs angesehen werden, welche auch einige wichtige Korrekturen der früheren Denkmalbeschreibungen bringt. Hinsichtlich der Entstehungszeit, der Beziehungen zu Aquileia, der triumphalen Bedeutung der dem Christusmonogramm akklamierenden Apostelfürsten und der Ergänzung der fragmentarischen Bilderfolge der rechten Seitenwand hat die ältere Forschung, hauptsächlich L. Nagy und Z. Kádár, die Feststellungen Gerkes teilweise vorweggenommen. Vollkommen neu ist dagegen die Deutung der Bilddekoration als künstlerischer und ideeller Einheit. G. ist dabei in der glücklichen Lage, die erst vor kurzem entdeckten Malereien einer Gruft in Nis als überraschend nahe und auch künstlerisch ebenbürtige Parallele heranziehen zu können.

Die Ausstattung des Bandes ist sorgfältig und entspricht durchaus dem reichen Inhalt. In der Reihe der Publikationen der internationalen Frühmittelalterforschung erweisen sich die Akten der Mainzer Tagung – dank dem Patronat von Georg von Opel – auch in dieser Hinsicht als voll ebenbürtig.

Thomas von Bogyay

ARNO SCHOENBERGER, *Ignaz Günther*. Aufnahmen von Max Hirmer. Format 27 x 20 cm. 96 Textseiten, 192 Bildseiten, 4 Farbtafeln. Hirmer Verlag, Gesellschaft für wissenschaftliches Lichtbild m.b.H., München 1954. Ganzleinen gebunden DM 42. –

Der Münchner Bildhauer Ignaz Günther (1725 – 1775) erhielt seine erste Monographie 1920 von Adolf Feulner, der sie 25 Jahre später in einer neuen Darstellung erweiterte und vertiefte (München 1947). Die Dissertation Gerhard Woeckels (München 1949) ist bis jetzt nicht gedruckt. Denkmalpflegerische Betreuung kam 1948 der Schutzengelgruppe des Münchner Bürgersaals zugute. 1951 widmete das Bayerische Nationalmuseum dem Meister eine Sonderausstellung, deren Katalog Arno Schoenberger und G. Woeckel bearbeitet haben. Diese Ausstellung hatte wieder ihre Folgen: die Freilegung des Nenninger Vesperbildes, eine Reihe von Neuerwerbungen des Bayerischen Nationalmuseums und schließlich 1954 die Londoner Ausstellung „Rococo Art from Bavaria“, die dem Künstler internationales Ansehen eingebracht hat. Als letzte Frucht dieser Interessen und Bemühungen dürfen wir das Buchwerk begrüßen, das A. Schoenberger und Max Hirmer in gutem Zusammenwirken von kunsthistorischer Forschung, lichtbildnerischer Leistung und verlegerischer Liebe geschaffen haben.

Die Einführung gibt eine knappe Lebensgeschichte Ignaz Günthers, schildert sodann seine künstlerische Entwicklung und greift in eine allgemeine Auseinandersetzung mit dem Wertungsproblem des Rokokos aus, um zu einer besonderen Würdigung des sakralen Gehaltes und Raumsinns dieses Stils zu kommen; (hierher gehören, S. 45 und 58, auch Ausführungen über die Engelidee des 18. Jahrhunderts). In einer Tabelle werden die wichtigsten Lebensdaten und gesicherten Werke zusammengestellt. Den Hauptteil des Textes bildet das „Werkverzeichnis“. Aus der Einführung des Kataloges von 1951 gewachsen, enthält es die geschichtliche und stilkritische Kommentierung der abgebildeten Werke. Von den Registern ist das Sachregister in ikonographischer Hinsicht nützlich.

Der von Max Hirmer in bekannter Qualität geschaffene Bilderteil ist in Raum-, Gesamt- und Einzelaufnahmen sorgfältig durchkomponiert. Schade, daß u. a. die Gruppe von Schweinspoint (Kat. 1951, Nr. 70, mit Abb.) nicht wiedergegeben ist. Vier Farbtafeln veranschaulichen die für Günthers Kunst wesentliche Mitwirkung der Faßmalerei.

Schoenberger hat – mit aller Skepsis gegen die Möglichkeiten des dem Kunstwerk selbst angenäherten sprachlichen Ausdrucks (S. 12) – für die Hauptwerke vorzügliche Analysen und Wertungen formuliert, welche auch die Entwicklung des Meisters im ganzen charakterisieren. Aus intensiver Vertrautheit haben sich seit der Ausstellung von 1951 manche Neufeststellungen und Umdatierungen ergeben, z.B. für Altenhohenau von 1761 auf etwa 1766/67. Die einst Johann Baptist Straub zugeschriebene, durch Adolf Feulner überzeugend dem Ignaz Günther überwiesene Bellona des Bayerischen Nationalmuseums – von der früheren Datierung „1770/74“ durch H. R. Weihrauch (Deutsche Kunst, 5, 1939, Taf. 65) und Feulner ein Jahrzehnt

früher, im Katalog von 1951 (Nr. 49) „um 1765“ angesetzt – wird jetzt durch Schoenberger „um 1772 (?)“ datiert, was doch zu spät sein dürfte. Der Bellona folgend, ist nun auch die zweite bekannte Straub-Figur des Bayerischen Nationalmuseums, der „Schäftlarn David“ in Bewegung gekommen. Durch kluge Beobachtung kann Schoenberger ihn als Erzengel Raphael mit dem Fisch rekonstruieren. Die überlieferte Herkunft aus Schäftlarn ist unbewiesen; (sie muß aber nicht unrichtig sein). Schoenberger weist die Figur jetzt Ignaz Günther zu, „um 1770“. Die formalen Symptome und geistigen Gehalte lassen die Zuschreibung glaubhaft erscheinen. (Nach diesen Einbußen sollte sich nun jemand ritterlicherweise der Darstellung Straubs annehmen, da die Monographie von C. Giedion-Welcker, 1922, der Bedeutung des Meisters nicht mehr voll entspricht).

Ignaz Günthers Rang mag rechtfertigen, zu Schoenbergers Werkverzeichnis einige Hinweise zu geben und Fragen aufzuzeigen. Der Kanzelentwurf E 5 war wohl für eine Kirche des Dominikanerordens bestimmt, etwa für Altenhohenau? – Die Zeichnung E 8 ist (wie Schoenberger S. 45 richtig vermutet) kein Entwurf zur Schutzengelgruppe von 1763, sondern Vorlage einer druckgraphischen Reproduktion derselben als Bruderschaftsbild; sie gibt (dies zu S. 45) keine Aufstellung an einem festen Altar wieder, sondern augenscheinlich einen mobilen Gelegenheitsaufbau für das Bruderschaftsfest. Zu den S. 45 f. genannten Nachbildungen der Gruppe gehört das gute, aus der Schrobenhausener Franziskanerkirche stammende, jetzt in Oberlauterbach befindliche Schnitzwerk (Bavaria Franciscana Antiqua, 1, 1954, S. 550, Abb. S. 549 und 551); es ist 1770 geschaffen von dem Münchner Hofbildhauer des Herzogs Clemens Franz von Bayern, Joseph Anton Brantan (Prentan; geb. um 1722 als Sohn des in Augsburg ausgebildeten, 1751 in Sandizell tätigen Schrobenhausener Bildhauers Franz Brantan; seit 1754 in München ansässig, dort gest. 1788). – Hat die Nürnberger Marienkrönung E 37 etwa mit den beiden Münchner Reliefs Taf. 136/137 von 1771 zusammengehört? – Das Glockenrelief mit der Quellwallfahrts-Muttergottes (S. 62) war möglicherweise für Wemding bestimmt; (vgl. Kstdenkm. von Bayern: Schwaben, 3, Abb. 558; Turmbau 1766/68). Einige Notizen betreffen Ikonographisches: Der hl. Papst von Rott am Inn (Taf. 46, 48) ist nicht Gregor VII. (S. 40), sondern Gregor der Große (so richtig im Register S. 93); sein Attribut ist wohl als Basilisk anzusehen. Das eine Münchner Glockenrelief (S. 60) zeigt sicher nicht den „hl. Magnus (?)“, eher etwa den hl. Ignatius von Loyola. In der Benennung der einen Hochaltarfigur von Rott am Inn, des Bischofs mit dem Fisch (Taf. 35, 37), möchten wir gegen den hl. Ulrich und für den hl. Benno plädieren. Die Paarung St. Korbinian als Bistumspatron (heraldisch rechts) und St. Benno als bayerischer Landespatron (heraldisch links) ist für die landständische altbayerische Benediktinerabtei sinnvoll; (vgl. die Seitenschiff-Fresken in Rottenbuch. Für St. Benno in Rott am Inn schon J. Braun, Tracht und Attribute der Heiligen, 1943, Sp. 128). Das Allianzwappen der Schleißheimer Schloßportale von 1763 (S. 44) ist Bayern/Sachsen.

Einige Ergänzungen möchten wir bei dieser Gelegenheit zum Werkverzeichnis selbst bringen. Die für den Fürstbischöfl. Freisingischen Hofgarten von Ismaning ent-

standenen Arbeiten (S. 33) sind wohl der im Schongauer Brief vom 30. Sept. 1758 erwähnte Auftrag des „Cardinals“ (Johann Theodor von Bayern); (vgl. S. Hofmann in der Sonntagsbeilage des „Münchner Merkurs“ vom 21./22. 7. 1951; Schoenberger S. 30). Vielleicht sind die 1758 datierten Skizzen Kat. 1951 Nr. 90 dazu in Beziehung zu setzen. – Für die Wallfahrtskirche in München-Ramersdorf hat Ignaz Günther außer der Kanzel von 1760 (S. 35 f.) schon im Sommer 1758 Bildhauerarbeit zum Choraltar geleistet; am 20. Nov. 1763 quittiert er 100 fl für den Tabernakel; mit dieser Tätigkeit hängt wahrscheinlich zusammen, daß der Meister 1765 auf seinem Münchner Haus 1.000 fl Kapital des Gotteshauses Ramersdorf liegen hat (Stadtarchiv München: Kirchenakt Ramersdorf D I e 20 aa. Ratsprotok. 1765/I, Nr. 480, Bl. 87). – 1762 erhält I. G. 25 fl für ein in die Münchner Kurfürstl. Residenzkapelle verfertigtes Modell zu einem Heiligen Grab (Kreisarchiv München: Hofzahlamtsrechnung 1762, Bl. 359. Vgl. Feulner, I. G., 1947, S. 31 f.; die dort angegebene Datierung 1752 anscheinend verwechselt mit einem Blatt in der Maillinger-Sammlung des Histor. Stadtmuseums München; die Zeichnung der Staatl. Graph. Sammlung in München ist laut H. Höhn, Nr. 20 datiert auf 1761). – Noch nicht näher bestimmt sind die von I. G. selbst in seinem Gesuch vom 1. Juli 1773 erwähnten „verschiedenen Arbeiten in den Kurfürstl. Gärten (Nymphenburg, Schleißheim) von Blei und Holz“. – Zur Tätigkeit für Alt-St.-Ursula (jetzt St. Silvester) in München-Schwabing (S. 71) gibt es einen Beleg, daß 1773 für Herstellung des neuen Tabernakels und Reparatur des Choraltars auf Bildhauer-, Kistler- und Schlosserarbeit 130 fl bezahlt werden (Stadtarchiv München: Ratsprotok. 1773/II, Nr. 512, Bl. 233). – 1803 befand sich in der Münchner Hl.-Geist-Kirche ein frei aufgestellter Kreuzaltar mit den „von Günther zierlich geschnittenen Statuen der hh. Maria, Johannes und Magdalena“ (Lorenz Hübner, Beschr. d. kurbayer. Haupt- u. Residenzstadt München, 1, München 1803, S. 283). Zwei Altarreliefs (Auferweckung des Lazarus, Marter des hl. Laurentius) in St. Stephan auf dem Südlichen Friedhof in München erwähnt A. Mayer-Gg. Westermayer, Statistische Beschreibung des Erzbisthums München-Freising, 2, Regensburg 1880, S. 314.

Wichtig für die Werküberlieferung wie für die Erkenntnis der Entwicklung und Eigenart G's sind seine Entwurfzeichnungen. Nicht nur, daß sie an sich ihre Qualitäten besitzen, sie haben – wie bei der Ramersdorfer Kanzel schon zu erfahren war – auch praktischen Wert für die Identifizierung versprengter Werkteile. Wenn Schoenberger im Vorwort des Buches als seine Absicht erklärt, G's „Gesamtschaffen auszubreiten“, dann hätte der Komplex der Zeichnungen unbedingt konsequent miteinbezogen werden müssen. In der Literaturübersicht (S. 96) ist die Bearbeitung der Günther-Zeichnungen von Heinrich Höhn (Anzeiger des Germ. Nationalmuseums, Nürnberg 1932/33) nicht erwähnt. Zumindest hätten einige wichtigere, fest datierte und lokalisierte Entwurfzeichnungen für Altäre und Kanzeln in die Zeittabelle der Werke eingebaut werden sollen: so der Altarentwurf von 1754 für München-Harlaching (Kat. 1951, Nr. 84); der Kanzelentwurf von 1756 (Kat. 1951, Nr. 87), bei welchem die Hieronymusgruppe und auch die Architektur kaum eine andere Lokalisierung als St.

Anna am Lechl in München zulassen (also Konkurrenzentwurf mit J. B. Straub?), der Altarentwurf für Schongau 1758 (Kat. 1951, Nr. 91); der für Grafrath entstandene (Giedion-Welcker, Straub, Abb. 82) und jener für St. Elisabeth in München 1759 (Kat. 1951, Nr. 92). Nachdem Feulners Günther-Monographien von 1920 und 1947 beide das kärgliche Kleid erster Nachkriegsjahre tragen mußten, hätten wir uns gefreut, wenn das neue opulente Buch einen halben Druckbogen Text und einige Bildseiten mehr für die möglichst vollständige Überlieferung des bisher schon bekannten Materials aufgebracht hätte.

Es wird ja noch mancher Arbeit der Stoffsammlung, der Umweltforschung nach Voraussetzungen und Auswirkungen, noch eingehender Stilkritik und Stilanalyse bedürfen, bis die eigentliche Monographie und Wertung dieses in der Synthese von Originalität und Tradition, von Bildungselementen und Ausdrucksfähigkeiten einzigartigen Meisters entstehen kann. Bis dahin sind wir stolz und dankbar, daß das Werk von Schoenberger und Hirmer – über die primäre Bildplanung hinaus – zu einem repräsentativen und anregenden Kompendium der Kunst und Entwicklung Ignaz Günthers geworden ist.

Norbert Lieb

WALTHER SCHEIDIG, *Franz Horny*. Henschelverlag, Berlin 1954. 103 Seiten Text, 6 Farbtafeln, 42 Tafeln in Schwarz-Weiß-Druck, 21 Abbildungen im Text; Katalog mit 347 Nummern.

Nach der Briefpublikation von Schellenberg (1925) und nach der Dissertation von Goltermann (1927) liegt in Scheidigs Buch die erste zusammenfassende Monographie über Horny vor. Die Arbeit trägt wesentlich zur Geschichte der deutschen Malerei und Zeichnung des frühen 19. Jahrhunderts bei: gerade jener Übergangszeit, in der – parallel zur französischen Entwicklung – der Primat von der Linie auf die Farbe übergeht. Hornys Stellung ist höchst aufschlußreich, obwohl seine Wirksamkeit sehr kurz gewesen ist (1817 – 1824) und obwohl kein einziges Ölbild von seiner Hand, nur Aquarelle und Zeichnungen erhalten sind. Diese allerdings zählen zu den schönsten Zeugnissen der deutschen Kunst ihrer Zeit.

Die aus der Nähe des Expressionismus und aus der Schule von Kautzsch hervorgegangene Dissertation Goltermanns nannte Horny einen „Maler der Romantik“ und betonte die abstrakte Seite seines Schaffens. In der linearen Komposition sei die „Abstrahierung“ klar erkennbar, „in gleicher Weise abstrahiert wie die vollkommen ‚unwirkliche‘ Landschaft“ seien die Figuren. Ebenso ist von der „eigengesetzlichen Farbigkeit“, von den „vollkommen anaturalistischen Farben“ die Rede. In folgerichtiger Entsprechung gesehen, sei Hornys Begegnung mit dem Freiherrn von Rumohr „von verhängnisvoller Bedeutung für sein ganzes Leben“ gewesen.

Scheidigs erfreulich klar formulierte Interpretierung kommt zu einem anderen Ergebnis. Liebevolltes Eindringen in die Quellen führt zunächst zu neuer Bewertung der Rolle des Mentors: „Horny ist tatsächlich bei Rumohr in den besten Händen gewesen, sowohl für seine künstlerische Fortbildung als auch im Hinblick auf die Entwicklung seiner Persönlichkeit. An dem traurigen Schicksal aber, das Horny später

erleiden mußte, hatte Rumohr keine Schuld, und die tragische Wendung, die Hornys Leben in Italien nahm, ist nicht von Rumohr verursacht worden" (S. 22). Bei der Analyse des Werkes legt Scheidig den Schwerpunkt auf die aus unbefangener, von keiner abstrahierenden Theorie beschwerte Naturbeobachtung. Seine Darstellung gipfelt in dem Urteil: „Es hieße der Verwirrung der Begriffe Vorschub leisten, wollte man Horny fernerhin einen Romantiker nennen . . . Sieht man Hornys tragischen Kampf als den einer realistischen Begabung an, der es nicht gelingt, zu freier Entfaltung zu kommen, weil die Gegenkräfte der unter den Deutsch-Römern absolut herrschenden romantisch-nazarenischen Richtung ihn immer wieder vom Wege ablenken, dann ist sein Werk ein wichtiger Beitrag zur Klärung der Anfänge des male-rischen Realismus und führt zu der Erkenntnis, daß auch eine so ‚selbstverständlich‘ erscheinende Phase der Kunst wie der Realismus nicht ohne schwere Kämpfe und nicht ohne tragische Opfer, deren eines das künstlerische Werk Hornys ist, zur Entfaltung gekommen ist" (S. 103).

Dieser Einordnung Hornys als eines Vorläufers der weiteren Entwicklung zum malerischen „Realismus“ hin wird man gewiß zustimmen. Scheidigs Deutung ist in der Tat geeignet, das Verhältnis von Idealismus und Realismus in der deutsch-römi-schen Kunst der Jahre 1816–1826 neu sehen zu lehren, und wird auch beispie-lsweise für die Erkenntnis von Carl Philipp Fohr und Ernst Fries von Wert sein (der letztere hat beim gemeinsamen Naturstudium eine Bildniszeichnung Corots geschaf-fen!). Freilich bleibt es für die Ambivalenz von Hornys Stil aufschlußreich, daß man den Maler auch so beurteilen konnte wie Goltermann. Doerries hat in seinem Sammel-band (1950) mit Recht bemerkt, daß Künstler wie Horny gleichsam „zwei Leben leben“. Diese zwiespältige Haltung Hornys wirkt sich formal in den zwei „Manieren“ aus; sie würde noch deutlicher werden, wenn man ihn zur europäischen Kunst seiner Zeit in Beziehung setzte. Scheidig nennt wohl kurz einmal die Namen Corot und Blechen. Doch kann man noch präziser vergleichen: Blechen ist genau gleichaltrig mit Horny, beide sind 1798 geboren. Und im selben Jahre 1798 sind auch Rottmann und Dela-croix geboren. Alle vier vollziehen – jeder auf seine Weise und mit verschiedenem Ziel – die Wendung zum Primat der Farbe und leiten damit schließlich zu einer pleinairistischen Malerei über. Gegenüber den Farbströmen der romantischen Dich-tungen eines Delacroix, gegenüber der pastosen Sonnenmalerei Blechens und dem expressiv gesteigerten Farbauftrag Rottmanns bleibt Horny – bei allem ursprüng-lichen Empfinden für die Farbe – als einziger seiner Jahrgangsgenossen der Linie verhaftet; er starb zu früh und er war als Mensch zu wenig gefestigt, als daß er mit der herrschenden nazarenischen Zeichnung zu brechen vermocht hätte. Zur Beurtei-lung der geistesgeschichtlichen Lage sei schließlich erwähnt, daß in demselben Jahre 1798 auch Comte geboren ist.

Ein besonderer Wert der Publikation Scheidigs liegt in dem Werkverzeichnis von 338 eigenhändigen Arbeiten; bisher waren lediglich die 31 Blätter des Dresdener Kupferstichkabinetts katalogmäßig veröffentlicht (Zoege von Manteuffel 1924). Ge-genüber dieser dankenswerten Leistung wiegt es gering, wenn man die Einteilung

nicht immer für glücklich hält: gerade das große Aquarell, an dem Goltermann den „abstrakten“ Stil Hornys ausführlich bespricht, ist bei Scheidig unter den „realistischen Kompositionen“ zu finden (Nr. 319); dabei ist die abgebildete Studie (S. 64) doch ein Schulbeispiel für Hornys von Rumohr getadelte Neigung, „gemeine bauerische Handlungen in Karikatur zu setzen“. Auch liegt es im Wesen der Erst-Aufstellung eines Kataloges, nicht vollständig sein zu können. Der Aufforderung des Verfassers, daß Ergänzungen willkommen sind, gelten folgende Hinweise:

1. Kloster in den Sabinerbergen. Feder, Tusche, Aquarell. 250 x 335. Pr.-Bes. (Katalog: Zwei Jahrhunderte deutscher Landschafts-Malerei. Wiesbaden 1936, Nr. 315).
2. Blick in die römische Campagna von Olevano aus. Feder und Tusche. 200 x 250. Pr.-Bes. (Katalog: Zeichenkunst der deutschen Romantik. Wiesbaden 1937, Nr. 130).
3. Gebirgslandschaft bei Olevano. Blei. 240 x 205. Bez.: „Bey Olevano“. Pr.-Bes. (ebenda Nr. 131).
4. Ansicht von Olevano. Bleistift und Sepia. 242 x 262. Fogg Art Museum, Cambridge Mass. (Agnes Mongan and Paul J. Sachs, Drawings in the Fogg Museum of Art. Cambridge Mass. 1946, Nr. 433, Fig. 212).
5. Italienische Landschaft. Feder, mit Sepia und blauer Wasserfarbe getönt. Hamburger Kunsthalle Nr. 1932/155 (Katalog: Deutsche Romantiker. Basel 1949, Nr. 69 als „Art des Franz Theobald Horny“).

Klaus Lankheit

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Milton W. Brown: *American Painting from the Armory Show to the Depression*. Princeton, University Press, 1955. 244 S. mit zahlreichen Abbildungen. 15 Dollar.

Leo Bruhns: *Die Meisterwerke*. Geschichte der Kunst in 6 Bänden. Köln, E. A. Seemann, 1955. 2. Aufl.

Bd. 1: Antike und frühes Mittelalter, 399 S., 181 Abb.; Bd. 2: Baukunst der Gotik, 376 S., 188 Abb.; Bd. 3: Italienische Renaissance, 312 S., 137 Abb.; Bd. 4: Europäische Kunst des 15. – 17. Jahrhunderts, 423 S., 196 Abb.; Bd. 5: Von der Peterskirche zum Würzburger Schloß, 300 S., 111 Abb.; Bd. 6: Das 19. Jahrhundert, 279 S., 106 Abb. 69, – DM, jeder Band einzeln 12, – DM.

Harro Ernst: *Moderne Gläser*. Wohnkunst und Hausrat – Einst und Jetzt. Hrsg. v. Heinrich Kreisel. Bd. 17, Darmstadt, Franz Schneekluth Verlag, 1955, 32 S., 31 Abb.

J. W. Goodison: *Catalogue of Cambridge Portraits*, Vol. I. The University Portraits. London, Cambridge University Press, 1955. 211 S. u. XXXII Taf. 63 Sh.

Gustav Friedrich Hartlaub: *Chymische Märchen*. Naturphilosoph. Sinnbilder aus einer akad. Prunkhandschrift d. deutschen Renaissance. Sonderdruck aus DIE BASF, Ludwigshafen 1954/55. 20 S. m. 7 farb. Abb.

Lothar Kempe: *Ludwig Richter*. Ein Maler des deutschen Volkes. Dresden, Sachsenverlag, 1955. 95 S., 80 S. Abb. und 3 Farbtaf.

Udo Kultermann: *Die Bildnisse Grupellos*. In: Düsseldorf Jahrbuch, 46. Bd. 1954, 18 S., 13 Abb.

Die Gartenskulpturen Grupellos. In: Düsseldorf Jahrbuch, 47. Bd. 1955. 18 S., 10 Abb.

Klementine Lipffert: *Symbolfibel*. Eine Hilfe zum Betrachten und Deuten mittelalterlicher Bildwerke. Kassel, Johannes Stauda-Verlag, 1955. 112 S. m. Zeichnungen, 4 S. Taf. u. 3 Farbt. 6,50 DM.

Mario Salmi: *Luca Signorelli*. München, Wilhelm Goldmann Verlag, 1955. 176 S. m. 12 Farbt. u. 128 Abb. Leinen 45,- DM.

Walter Scheidig: *Holzschnitte des Petrarca-Meisters* (zu Petrarca's Werk „Von der Arzney bayder Glück, des guten und widerwärtigen“). Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste. Berlin, Henschelverlag, 1955. 354 S. m. Abb. 29,50 DM.

Wolfgang Schöne: *Über das Licht in der Malerei*. Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1954. 304 S. m. 17. Taf.-S. u. Abb. im Text, 2 Farbt.

Richard Sedlmaier: *Auveras Schönborn-Grabmäler im Mainfränkischen Museum*. Mainfränkisches Heft 23. Würzburg 1955. 64 S. u. 42 Abb.

Rudo Spemann: *Ein Meister der Schreibkunst*. 32 Taf. mit einem Geleitwort von Emil Preetorius u. einer Einleitung des Verlags. Leinfelden bei Stuttgart, Engelhorn-Verlag Adolf Spemann. 12 S. u. 32 Taf. 3,95 DM.

John Terry: *The Charm of Indo-Islamic Architecture*. London, Alec Tiranti Ltd., 1955. 40 S. u. 61 Abb.

Oskar Thulin: *Das Christusbild der Katakombenzeit*. Berlin, Lutherisches Verlagshaus, 1954. 48 S. m. Abb. 6,80 DM.

Lionello Venturi: *Caravaggio*. München, Wilhelm Goldmann Verlag, 1955. 140 S. m. 12 Farbt. u. 53. Abb. Leinen 45,- DM.

Harold E. Wethey: *Alonso Cano. Painter, Sculptor, Architect*. Princeton, University Press, 1955. XIII, 227 S. Text u. 167 Abb. auf Taf.

Carl Gustav Carus: *Goethe*. Dresden, Wolfgang Jess Verlag, 1955. 4. Aufl., 241 S. m. 12 Abb.

Carl Gustav Carus: *Landschaftsmalerei*. Dresden, Wolfgang Jess Verlag, 1955. 168 S. m. 12 Abb.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. Februar 1956: Ardennenmaler (Belgischer Künstlerkreis).

ALTENBURG/Thür. Staatl. Lindenau-Museum. Februar 1956: Dürer-Cranach (in Reproduktionen).

BERLIN Kunstbibliothek der Ehemal. Staatl. Museen, Charlottenburg. Bis Ende März 1956: Buchumschläge, Buchschutzumschläge aus zwei Jahrhunderten.

Haus am Waldsee. Bis 12. 2. 1956: Arbeiten von Eduard Bargheer und Bernhard Heiliger. Haus am Lützowplatz. Bis 19. 2. 1956: Landschaft und Mensch in der isländischen Malerei.

Französisches Institut Berlin. Bis 20. 2. 1956: Arbeiten von Raoul Dufy.

Galerie Gerd Rosen. 15. 2.-15. 3. 1956: Zeichnungen von Heinz Batke und Ölbilder von Rudolf Levy.

Wasmuth-Antiquariat. Bis 15. 2. 56: Arbeiten von Heinrich Kamps (1896–1954).

BIELEFELD Städt. Kunsthaus. Bis 19. 2. 1956: Wir malen und basteln.

BOCHUM Haus Metropol. 12. 2.–11. 3. 1956: Westschwedische Maler.

BONN Städt. Kunstsammlungen. Bis 16. 2. 1956: Rembrandt und seine Zeitgenossen. Handzeichnungen (Slg. des Museums Fodor, Amsterdam).

BREMEN Kunsthalle. 12. 2.–25. 3. 1956: Das gesamte graphische Werk von Emil Nolde (Aus d. Besitz v. Dr. Bernhard Sprengel, Hannover).

Paula-Becker-Modersohn-Haus. 12. 2.–11. 3. 1956: Bildteppiche und Holzschnitte von Johanna Schütz-Wolff.

DUSSELDORF Kunsthalle. Bis 4. 4. 1956: Renoir (53 Gemälde a. d. Sammlung Gangnat, Paris).

FRANKFURT/M. Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. Bis 19. 2. 1956: Arbeiten von Paul Ackerman.

FREIERG. Stadt- u. Bergbaumuseum. Bis 29. 2. 1956: Künstler sehen unsere Heimat.

FREIBURG i. Br. Kunstverein. Bis 19. 2. 1956: Junge Englische Bildhauer.

GELSENKIRCHEN Heimatmuseum Buer. 12. 2.–26. 2. 1956: Städt. Kunstbesitz.

GOSLAR Museum. 12. 2.–18. 3. 1956: Altes und neues Bauen in Goslar.

HAMBURG Kunsthalle. Februar 1956: Die Anfänge der italienischen Graphik und ihre Entwicklung in der Renaissance. Museum für Kunst und Gewerbe.

Ab 11. 2. 1956: Silberarbeiten des Grafen Bernadotte 1930–1955.

Museum für Völkerkunde u. Vorgeschichte. Februar 1956: Frühjahrsausstellung 1956 d. Vereinigung d. Hamburger bildenden Künstlerinnen.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Bis 11. 3. 1956: Kurt Schwitters.

JENA Stadtmuseum. Bis Mitte Februar 56: Gemälde von Otto Niemeyer-Holstein.

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. Februar 1956: Möbel unserer Zeit.

LEIPZIG Museum der Bild. Künste. Bis 18. 3. 1956: Heinrich Vogeler. Werke seiner letzten Jahre.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 26. 2.–2. 4. 1956: Plastiken und Zeichnungen von Henri Laurens.

MÜNCHEN-GLADBACH Städt. Museum. Bis 8. 3. 1956: Arbeiten der Künstlergruppe 1945 Krefeld.

MÜNCHEN Galerie Günther Franke. Februar 1956: Gemälde 1938–55 von Emilio Vedova.

MÜNSTER Kunstverein. Bis 26. 2. 1956: Arbeiten von Richard Seewald.

NÜRNBERG Städt. Kunstsammlungen. Mitte Februar–Mitte März 1956: Zeichnungen der vier großen Meister des Kubismus (Picasso, Juan Gris, Fernand Leger, Georges Braque).

REGENSBURG Museum der Stadt. Bis 29. 2. 1956: Graphiker – ein Berufsbild.

SOLINGEN Deutsches Klingen-Mus. Bis 12. 2. 1956: Tapestries in USA – Von Toulouse-Lautrec bis Picasso, französische Druckgraphik.

ZUSCHRIFT AN DIE REDAKTION

Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft ist nunmehr in der Lage, die Jahrgänge 1950–55 des „Schrifttums zur deutschen Kunst“ bearbeiten zu lassen. Er bittet alle Kunsthistoriker, durch Hinweise auf eigene an entlegener Stelle erschienene Forschungen die Arbeit zu unterstützen. Zuschriften werden an die Ehem. Staatl. Kunstbibliothek, z. H. v. Herrn Dr. Marx, Berlin-Charlottenburg 2, Lebensstraße 2, erbeten.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N. Y. – Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl, Nürnberg. – Erscheinungsweise: monatlich. – Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5,25. Preis der Einzelnummer DM 2.–, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. – Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. – Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abholbach, Fernruf Nürnberg 2 65 56. – Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg; Postcheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). – Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.